

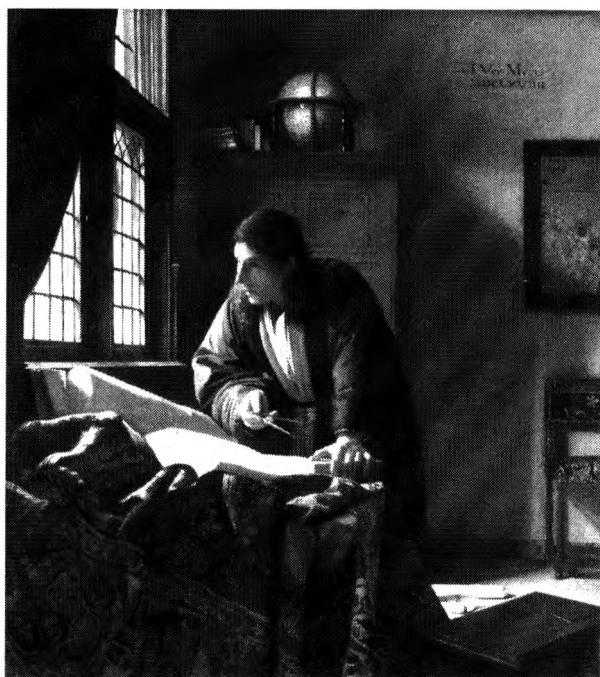
## A KÜLSŐ ÉS A BELSŐ TÉR TALÁLKOZÁSA VERMEERNÉL

### I.

Vermeer szűkre szabott festői *oeuvre*-jének egyik legfontosabb sajátossága, hogy képei olyan jeleneteket ábrázolnak, melyek túlnyomórészt szobabelsőkben zajlanak. A hétköznapi élet ellesett, múltó pillanatait megörökítő festményekkel kapcsolatban teljesen természetesen adódik a kérdés: vajon mi a magyarázata ennek a szembeötlő, szó szerinti és átvitt értelemben is érthető „bensőségesség”-nek. Ez az írás arra a feltételezésre épül, hogy Vermeer művészetének helyes értékelésére ennek a kérdésnek a megválaszolása után nyílik lehetőség. Ha elfogadjuk a hegeli interpretációt, mely szerint alapvetően jelentéktelen másolatok ezek a képek megszokott, jelentés nélküli jelenetekről,<sup>1</sup> akkor nem fogjuk tudni értékükön kezelni e műveket, hiszen valószínűleg nem nyűgöz majd le bennünket a 17. századi holland lakásbelsők hű bemutatása. Ha viszont hajlandóak vagyunk elszakadni a történeti festészetet dicsőítő művészettörténeti, és a szellem kiteljesedését kereső filozófiai közhelyektől, akkor mindjárt érdekesebbé válik a meghitt szobabelsők kérdése. Az enteriőr festészet igazi értékeléséhez el kell végeznünk a szobabelső mint képtér problémájának legalább vázlatos elemzését – e dolgozat ennek előmunkálataira vállalkozik. Arra lesz kíváncsi, miféle művészi cél mozgatja a festőt, amikor a vállaltan közönséges, hétköznapi, egyáltalán nem emelkedett vagy felemelő jeleneteket szűk térbe zárva viszi színre.

A térbeli bezártság problémáját két egymással összefüggő kései Vermeer-képen elemezzük (1. és 2. kép). Az 1668-ban született *A csillagász* és a szintén 1668–69 táján keletkezett *A földrajztudós* is szűk szobabelsőt ábrázol, de e képek hősei a végtelen külső kozmoszt tanulmányozzák, igaz, és ez talán hangsúlyos, nem közvetlenül, hanem olyan különös másolatok, kicsinyített technikai segédeszközök révén, mint amilyen a földgömb, az éggömb vagy a térkép. A végtelen természet tudósai egy kicsiny cellában – feltehetőleg ugyanabban a dolgozószobában – tevékenykednek, a világ kicsinyített má-

<sup>1</sup> „A bensőségnek egy harmadik fajtája [...] részint tájszerű elevenségükből kiszakadt, teljesen jelentéktelen objektumokban, részint az emberi életnek olyan jeleneiben fordul elő, amelyek szemünkben nemcsak teljesen esetlegesnek, hanem egyenesen alantasnak és közönségesnek tűnhetnek fel.” Hegel 1980. III. 48.

*1. kép**2. kép*

sait használva próbálják az embernél nagyobb léptéktűt megismerni, ahelyett hogy tekintetüket a végtelen égre és a horizontra vetnék, megfigyelve és leírva a természet saját szemmel megtapasztalható vonásait. A dolgozatban arra keressük a választ, hogy milyen jelentéssel telítődik a képen ez a felvállalt ismeretelméleti aszkézis, a festmény témáját adó tudományos megfigyelő tevékenységének ezen egyáltalán nem evidensen szerény és visszahúzó módja.

Hipotézisünk szerint e képeken a külső és a belső tér problémája tudatosan kerül egymással szembe, bizonyos értelemben épp ez az ellentét a témájuk. E konfliktus létrejöttének persze fontos feltétele, hogy létezzen a magánszférának, az intim kisvilágnak az a fogalma, amely már levált a mindent magában foglaló kozmosz, de a külső természet fogalmáról is. A kettő – a magánszféra és a külvilág – közötti fogalmi megkülönböztetés alapja két tértípus konfliktusa, s meggyőződésünk szerint e képek egyebek mellett épp e feszültség megmutatására és esetleges kibékítésére törekednek. Mind a megkülönböztetés, mind a kibékítés szempontjából kulcsszerepe lesz a perspektívának, hiszen ez a képszerűsítési mód a kora modern korban mind a képi természetleírásokat (értsd tájképeket), mind pedig az architektúra ábrázolását (amilyen például egy szobabelső, vagy polgárház homlokzatának megjelenítése, vagy akár egy olyan veduta, mint a Delft látképe) meghatározta. Az igazán érdekes azonban az, hogy Vermeernél a perspektivikus megjelenítés maga is jelentéshordozóvá válik. E dolgozat azt szeretné megmutatni, hogy mennyiben válik azzá, s hogy Vermeernél a perspektíva kifejezetten jelentésgeneráló szerepben jelenik meg.

## II.

Első látásra valóban semmi különöset nem észlelünk a képeken. Tényleg nincs rajtuk semmi olyasmi, ami rögtön elkápráztatna, meghökkentene, vagy felborzólná a kedélyünket. Nyugodt és kiegyensúlyozott világ fogad bennünket a kép terébe lépve, olyan, amelyben mi magunk is szívesen tartózkodnánk akár hosszabb ideig is. A csillagász (fiatalosnak tűnő, hosszú hajú alak) nagy, ünnepélyes hatású köpenyben egy félig szőnyeggel (vagy függönnyel) borított asztal előtt ül, amelyet egy ablak elé állítottak. Előtte éggömb, melyet mintha épp most pörgetne vagy állítana meg. Közvetlenül előtte egy könyv fekszik és további csillagászati mérőeszközök. Jobb kézre tőle, a kép háttérében szekrény, ráállítva könyvek, ajtaján egy újabb csillagászati eszköz függ, melyet máig nem sikerült azonosítaniuk a tudománytörténeteknek. A falon egy festmény részlete látszik, mely a gyermek Mózes megtalálását ábrázolja. Motivikusan ennyi az, amit látunk az első képen.

A másikon egy hasonló fiatalember, hasonló öltözetben látszik ugyanabban a szobában, vagy hasonló belső térben. Ám ő nem ül, hanem felénk fordulva

áll, miközben bal kezével egy asztalon fekvő könyvre támaszkodik. Jobbjában körző, fejét feltartja, a távolba réved. Az asztalon itt is szőnyegféle, az asztal előtt itt is ablak, az alak mögött itt is szekrény. Ám éggömb helyett itt a szekrény tetején áll egy földgömb, a kis Mózesről szóló festmény helyett itt térkép lóg a falon. Ám két további berendezési tárgy is feltűnik: a férfi előtt egy számolyszerűség, mely a férfit és a nézőt elzárja egymástól. A térkép alatt pedig egy karosszék áll, üresen és magányosan.

Ami közös tehát: fiatal férfi egy viszonylag szűk, zárt térben. Előtte mindkét esetben ablak, amelyen át ömlik vagy csak sejtelmesen szüremlik be a fény. Az ábrázolt emberi alak oldalán, a kép háttérében fal. Az asztal felénk eső oldalán mindkét képen szőnyegféleség, mely elválasztja a kép főszereplőjét tőlünk, a kép nézőitől. Mindketten mélyen munkájukba merülnek. Az egyik épp kinyújtott kézzel cselekszik valamit, a másik egy pillanatra gondolataiba mélyedve megdermedt. De az ábrázolásra kiválasztott pillanatban mindketten testestül-lelkestül munkájuknak adják át magukat, a végzett tevékenység kitölti egész lényüket, koncentrációjuk teljes.

### III.

Ám a néző továbbra is bizonytalan marad: nem tudja eldönteni, mit is lát tulajdonképpen. A két képcím – melyek feltehetőleg utólag születtek, s melyek a két foglalkozástípust határozzák meg, úgymint *A csillagász* és *A földrajztudós* – nem tudja világossá tenni, mit akar a festő „kifejezni” e képekkel – ha volt egyáltalán bármifajta kifejezésigény benne, a megjelenítés pusztán öröme miatt.

Ahhoz, hogy valamiképp közelebb férközhessünk a két kép jelentéséhez, érdemes azon elgondolkodnunk, hogy vajon valóban olyan szoros kapcsolat fűzi-e egymáshoz e két képet, ahogy azt a művészettörténészek többsége vallja. Nos, legalább két erős érv szól a festmények egymással való szoros összefüggése mellett. Egyfelől az, hogy a festő egy korszakban, nagyon hasonló stílusfelfogásban dolgozott a két képen, melyek ráadásul nemcsak stílusán, hanem kompozíciójukat tekintve, sőt palettájuk tekintetében is kapcsolódnak egymáshoz. Másfelől van egy tematikus összekötő elem is: ez pedig az, hogy a korszakban a csillagász és a geológus mestersége igencsak közel állt egymáshoz, s ezért közös tárgyalásuk nagyon is indokoltnak látszhatott. E dolgozat terjedelmi korlátaira ügyelve elegendő itt arra utalnunk, hogy ekkoriban létezett egy kozmográfiának nevezett komplex, ám még meglehetősen gyermekcipőben járó tudományág, mely átfedte a két tudományterület kutatási irányát, osztozott azok reményteli távlataiban, de az empirikus vizsgálat mellett a természetre figyelő tudományok múltból felhalmozott ismereteit is kész volt kamatoztatni. E tudomány, ahogy azt például Peter Apian német matematikus és csillagász képviselte, még nem egyértelműen tekinthető egy

új tudományos paradigma megjelenésének.<sup>2</sup> Sok tekintetben őrizte ugyanis a középkori nézőpontot, amelyben keveredett a tudományos leírásra törekvő az isteni nézőpont megjelenítésére irányuló igyekezettel. Ennek fényében nehezebben megválaszolható a kérdés, hogy vajon a tudósfestményeket alkotó Vermeer mennyiben tekinthető egy „új tudományosság” letéteményesének. E dolgozat e tekintetben köztes álláspontot foglal el: úgy véli, a régi és az új tudományosság egymás mellett él a kor gondolkodásában, s ez a kettősség fejeződik ki Vermeer (és kortársai) képein is.

Az értelmezés során induljunk ki abból, hogy a delfti mester képei egy jól megalapozott ikonográfiai tradícióba illeszkednek. A tudósportrék műfajáról van szó – ami azért érdekes, mert bár Vermeer képe tekinthető enteriőrnek vagy zsánernek is, a portrékra jellemző módszert, vagyis a kellékek által való jellemzést láthatólag elfogadja, és sok tekintetben alkalmazkodik ehhez az ábrázolási hagyományhoz. Vegyük például Richard Sanders portréját a *Physiognomie and chiromancie* című műve címlapjáról, 1653-ból (3. kép).<sup>3</sup> Bár nyilván sok szempontból más műfaj egy címlapgrafika, mint egy önálló táblakép, a tudós rekvizitumai hasonlóképp működnek a képen, mint Vermeernél. Hosszú haj, elegáns köpeny, könyv, földgömb, toll. Még az ablak is megvan, igaz, itt az alak háta mö-



3. kép

<sup>2</sup>Petrus Apianus (1495–1552), német humanista, asztronómus, matematikus és térképész. Említett művének első kiadása: *Cosmographicus liber*, Landshut 1524, újra kiadva *Cosmographia* címen, 1544-ben.

<sup>3</sup>Vera Effigies Richardi Sanders Nat Com Mar. 2. Maii 1613. Art, and the Graver did in Councell sitt... The Graver drew his face, and Art his booke. J. C., Sanders *Physiognomie and Chiromancie* (1653).

gött, tehát más a funkciója, mint Vermeer képein, ahol a főszereplő szemben áll vagy ül az ablakkal. Ám egy szempontból nagyon is hasonló a két ablak funkciója: megbontják a falat, amely elválasztja egymástól a külső világot a belső világtól. De még ezt a funkciót is másként töltik be, a két kompozíció közti különbségből kifolyólag. Pontosabban: a kép nézőjének és a kép által ábrázolt szereplőnek eltérő helyzetéből fakadólag. Sanders szembefordul velünk, mögötte a kép felületével párhuzamos falsík, rajta kivágot: nézőként tehát kilátunk a tájra, miközben a főalak ránk néz. Vermeer képén másként vannak elrendezve ezek az elemek: a képfelülettel párhuzamos falsík ott is megtalálható, de az ablak a képsíkra merőleges falon üt rést – ezért már eleve csak rövidülésben látnánk ki a tájra – de ezt is ellehetetleníti a festő, az ablaktáblák homályos felületével. Vagyis: a belső térből mi, nézők nem láthatunk ki. Hogy főhősünkkel mi a helyzet? Ő elvileg kiláthatna, de figyelme nem az ablakra irányul. A csillagász valószínűleg cselekvése tárgyára, az éggömbre koncentrálna, míg a földrajztudós elréved, magába fordul, talán befelé figyel. Elképzeli, emlékezik, vagy csak számol, töpreng, gondolkodik. Semmiképp sem lát ki egyik sem az ablakon. Ahogy Sanders se, ellentétben velünk nézőkkel, akiknek látni adatik az is, amit ő nem láthat.

Vegyünk egy másik példát a korabeli tudósábrázolásra – most már a táblakép műfajából. Gerrit Dou egyik Leidenben őrzött képéről lenne szó, a címe az egyszerűség kedvéért *A csillagász*, és ha hihetünk az ismertetőnek, 1650 és 1655 között született (4. kép).<sup>4</sup> Szemben az eddigi ábrázolásokkal, itt egy sötét helyiségben vagyunk, melyet a jelek szerint egyetlen, a főalak által tartott gyertya világít be, Caravaggióra emlékeztető fény- és árnyékviszonyokat teremtve. Az idősebb, szakállas ember nagyjából felénk fordul, a másik kezével egy éggömbre támaszkodik, előtte hatalmas fóliáns, eldőlt homokóra, a másik oldalon kancsó bor (vagy víz, vagy másfajta folyadék?) maradéka. Oldalt függöny, elhúzásra kész állapotban. Különös színpadkép ez: mintha papot (vagy inkább lelkészt látnánk) az oltár előtt állva. Szemei fennakadtak, ahogy a szenteket szokták volt ábrázolni. A gyertya egyértelmű utalás, ahogy a homokóra is, a vanitas motívum része. A bor is mintha az áldozati oltárról való lenne. És a figura mögött nincs hátsó fal, ahogy nincs ablak se. Csak a vak és részvételen sötétség. Pontosabban a jelenetet falak keretezik két oldalt, mint a kukucskáló színházban. Tehát: mi kint vagyunk, s bekukucskálunk e különös belsőbe, ahol egy tudós vizsgálja az eget – de hogy tudja ezt megtenni egy szoba belsejében? Vagy lehet, hogy a sötét háttér valójában a csillagos éjszakai ég, s csillagásznak kint van a természetben? A tárgyak intim megvilágítása nem ezt az értelmezést erősíti.

Vegyünk egy harmadik példát. Ez már nem tudóst ábrázol, hanem – ma így mondanánk – sarlatánt, kontárt, akkori nevén: egy alkímistát. A francia

<sup>4</sup>Gerrit Dou: *A csillagász*, 1650–1655 között, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/dou/index.html>



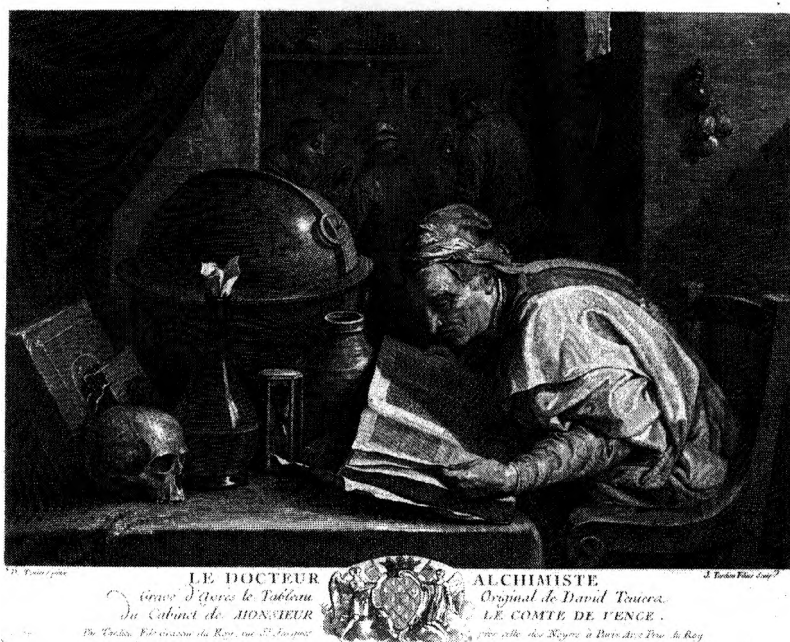
4. kép

David Teniers, ahogy egyébként Dou is a maga csillagászt, több változatban is megfestette az ablaka előtt gubbasztó alkímistát, aki hatalmas könyvébe mélyed, előtte éggömb, s mit sem foglalkozik a nyitott ablakkal, amelyen kiláthatna a szabad világra (5. kép).<sup>5</sup> A nyitott ablakkereten egy majom ül, gúnyolva a főalakot, aki mintha csak Platón barlanghasonlatából lépett volna ki: képtelen kitalálni a nap természetes fényére. A festmény alapján készült 18. századi rézkarc<sup>6</sup> világossá teszi tevékenysége hiábavalóságát. Az asztalon előtt ugyanúgy hatalmas kötet, koponya, homokóra, további földiánsok, üvegkanacsó – itt a váza funkcióját tölt be – s persze egy glóbusz, valószínűleg éggömb, mert mintha egy csillagkép rajzolódna ki rajta. A fényt hátulról kapja az alak, egy nem látható ablakon át, de őt nem érdekli a természetes fény. A helyiségben a háttérben három további alak látszik. A függöny itt is megtalálható, világossá téve az ábrázoltak jelenet-jellegét.

Milyen tanulságok adódnak ebből a tudóst vagy alkímistát ábrázoló képi hagyományból? Először is az, hogy még elmosódottak a határok új és régifajta tudós, sőt a tudós és a sarlatán között is. Ugyanazok a képi konvenciók utal-

<sup>5</sup> Leírásunk a Tesse Múzeum gyűjteményéből való kép alapján készült (Le Mans, Franciaország).

<sup>6</sup> Jacques Tardieu: *Le docteur alchimiste* (18. századi rézkarc Teniers alapján), British Museum.



5. kép

hatnak olyasvalakire, aki a helyes úton indult el az igazság felderítése felé, és olyan tévelygő alkímistára, aki eleve rossz úton indult el. Ám adódik egy másik tanulság is: hogy e modern kutató vagy tévelygő sarlatán mindenképp „szobatudós”: minden képnek meghatározó jegye, hogy egy zárt cellában, szobában, esetleg teremben zajlik, s vizsgálódása tárgya, a tágas univerzum, ehhez képest kint található, s bent csak annak kicsinyített, absztrahált mása jelenik meg, technikai eszközök és művészi finomságú másolatok révén. A főalak ezen eszközök és képmások segítségével próbálja megfejteti a világot, befelé tekint, de csak azért, hogy kilásson: s a festő vagy a grafikus számmunkra, nézők számára sem nyújt tágasabb perspektívát.

#### IV.

Miután a térkezelés szempontjából kitértünk a Vermeer-képek ikonográfiai előzményeire, vessünk most egy pillantást azokra a bizonyos eszközökre, melyeket az ábrázolt tudósok tudományos tevékenységükhöz használnak, vagy – másképp fogalmazva – amelyeket a festő használ fel tevékenységük jellemzésére. Három ilyen eszközt válasszunk ki: a glóbuszt, a térképet és a körzőt!

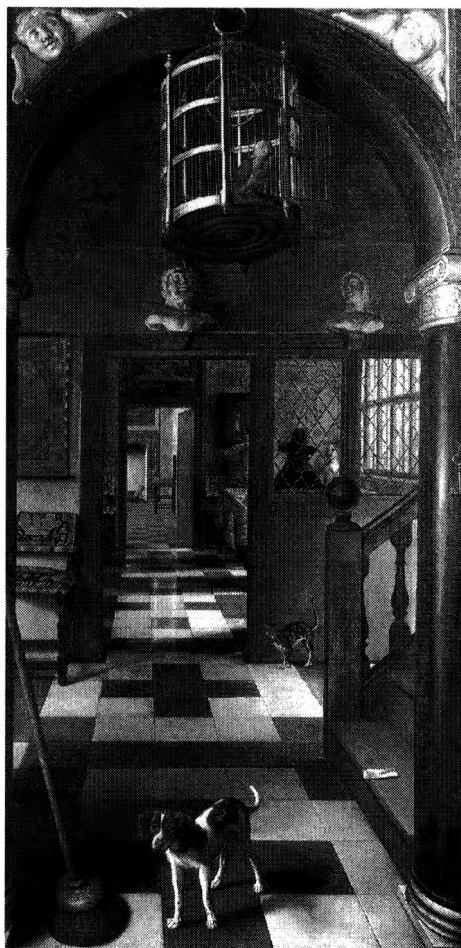




6. kép

Nyilvánvaló, hogy ezek a főszereplő egymást erősítő attribútumaivá válnak a képeken – ám valójában meglehetősen gyakran tűnnek fel e korszakban sokkal konvencionálisabb céllal is. Időnként egyszerű szobadísszé, berendezési tárggyá válnak, mint például a glóbusz Gabriel Metsu *Egy úr levelet ír* című, az 1660-as évek első felében született képén (6. kép).<sup>7</sup> Ezen a képen a jól bevált vermeeri szobabelsőben szintén egy balról befelé nyíló ablak előtt álló asztalra támaszkodva egy elegáns fiatalúr ül. Lábai szemben velünk, felső teste azonban az asztal felé fordul, elmélyülten ír valamit, feltehetőleg egy (gáláns?) levelet. A szoba kellékei is megegyeznek: az asztalon szőnyeg, a főalak mögött a képsíkkal párhuzamos fal, rajta festmény. A szempontunkból az az igazán érdekes, hogy ebben a szobabelsőben, amely inkább reprezentatív berendezésű, mintsem tudósi cella, a kihajtott ablaktábla fedezetében,

<sup>7</sup> A National Gallery of Ireland tulajdona.



7. kép

de azon át is érzékelhetően, egy glóbusz áll az asztalon. Nyilvánvaló, hogy nem a levelet író úr tudományos segédeszközéről van szó. Ha viszont lemondunk arról az értelmezési lehetőségről, hogy valamilyen módon a főhős foglalkozását jellemezné ez a tárgy, akkor már csak az elfogadható magyarázat, hogy a glóbusz csakugyan berendezési tárgy lett, szobadíszlet.

Hasonló megállapítást tehetünk a térképekről is. Vermeer korára ezek is megszokott részeivé váltak a holland lakásbelsőknél. A festmény funkcióját töltik be: látványosak, ízlésesek, és a lehető legpontosabban adják vissza a világot a maguk eszközeivel. Legyen erre a képtípusra a példánk az *Egy folyosó látványa* című Hoogstraten-kép, 1662-ből (7. kép).<sup>8</sup> A folyosóra mint tengelyre húzott szobasor látványa ebben a polgári házbelsőben magában is imponáló. A berendezés puritán jellegű, mindent áthat a tisztaság vágya – amit feltűnően ellensúlyoz az első lépcsőfokon elejtett papírdarab. S ennek a hatáseggyüttesnek válik részévé

a térkép is, az első szoba hátsó falán, lényegében a lépcsőházban – hiszen a mutatós főlépcső is ebből a helyiségből indul fölfelé. A kompozíció a szokásos perspektívaábrázolást követi (bár azt már bizonyos fokig ironikusan alkalmazza) – a járólapok rajzolata egy olyan középtengelyt rajzol ki, mely a kép alsó keretétől a keretre merőlegesen vezet lényegében a képmező középpontja felé. A festő ezzel a szerkesztésmóddal a végtelen érzésének felkeltését imitálja a nyilvánvalóan nem végtelen polgári házbelsőben. S ugyanez a szerepe a térképnek is: általa is kitarul az enteriőr, és a külvilág észrevétlenül belopakodik a belső térbe, miközben a tekintetünk bentről is a végtelenbe ka-

<sup>8</sup> Jelenleg a National Trust, Dyrham Parkban található.

landozhat. A térkép alatt ott a falnak támasztott szék, s egy benti szobában a szőnyeggel (terítővel?) leborított asztal is. A középső szobában egy nő és egy férfi beszélget. Ez a tény egy másik Vermeer-képtípusra emlékeztethet bennünket: a férfi-nő páros jelenetekre. Talán ide köthető nyilvánvaló okból a kép előterének felső harmadában függő madárketrec allegóriája is. A ketrec ajtaja nyitva, a madár ott ül a küszöbén – a néző találgathatja, hogy a következő pillanatban vajon elrebben-e. Ami megint a pillanat mulandó voltára emlékeztethet bennünket: a kép egy történet megállított filmkockájaként működik.

Ha a földgömb és a térkép a németalföldi otthonoknak mondhatni mindennapi berendezési tárgyává vált a korban, és ezzel elsődleges képi jelentésük ugyancsak elhalványult, ha el nem tűnt teljesen, azért van egy harmadik eszköz, amelynek szintén nagy ábrázolási hagyománya van, s amelynek jelentése talán még kevésbé halványult el eddigre. Ez pedig a körző, amit a földrajztudós a kezében tart. Két fontos értelmezési lehetőségre szeretnék utalni ezzel a motívummal kapcsolatban. Az egyik az Isten mint földmérő motívuma, amelyet Kenneth Clark (1985) nyomán emleget S. Nagy Katalin (2012).<sup>9</sup> A gondolatmenet kiindulópontja egy az 1220-as években megjelent, gyönyörű francia festett kódex, a *Bible moralisée*,<sup>10</sup> melynek egyik ismert illusztrációja az Istent földmérőként ábrázolja (8. kép). S. Nagy Katalin említett bejegyzésében írja: „Számos 12–15. századi könyv illusztrációi között találhatók a világ teremtését megjelenítő, köztük Isten mint földmérő, Isten mint építész, amelyeken Isten nagyméretű körzővel jelöli meg a kör alakú univerzumot, vagy csak a Földet.” A körző mellett ott találjuk a glóbuszt is ebben az ikonográfiai modellben is: „Külön típus az, amelyen Krisztus, trónján ülve, az ölében az ég-föld gömbjét és kezében a körzőt tartja, rendszerint mandorlában, angyaloktól körülveve (például Toledói Biblia, 14. század).” Nyilvánvalóan nem lehet célunk valamely közvetlen párhuzam feltételezése, de az ábrázolási hagyományok közötti átfedések mindig érdekes értelmezési lehetőségeket nyitnak meg, ez esetben a földet teremtvő („kimérő”) Isten, és a földmérő tudós közötti párhuzamot. Persze figyelembe kell vennünk, hogy már a 14. században a tudósok attribútumává válik a körzőhasználat, ahogy – mint S. Nagy utal rá – egy Richard of Wallingfordot ábrázoló 14. századi miniatúrán is látjuk. De az áthallás nem tűnik el teljesen a korai modernitásban: még Blake-nél is Isten attribútuma a körző.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> S. Nagy Katalin: Isten, mint földmérő: <http://arnolfini.hu/arnolfini-szalon/snk-isten-mint-foldmero/> Az említett Kenneth Clark-kötet: *Nézeteim a civilizációról*, Budapest, Gondolat, 1985.

<sup>10</sup> *Codex Vindobonensis 2554*, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna. S. Nagy Katalin a kódexre vonatkozólag Guest 1995-re utal.

<sup>11</sup> William Blake: *Az öreg korú* (1794), British Museum, London.



8. kép

A körzőmotívum egy másik felhasználási módja feltehetőleg sokkal közismertebb. Ez a mód a szabadkőművesekhez kapcsolódik. A középkori építőmesterek céheiből kinőtt sajátos, hálózati elven szerveződő elit társaságnak egyik fontos szimbóluma maradt a körző. A derékszöget formáló szögmérő fölé helyezett körző, ami a szabadkőművesek egyik legismertebb emblémája, ahogy az időnként a kompozíció közepére helyezett G betű is jelzi, a legfőbb földmérőt jelenti itt is, vagyis a világegyetem építőjét – akárki legyen is az.

Mindezt figyelembe véve az a következtetés adódik, hogy bár Vermeer két képének tárgyi kellékei közül néhány tekinthető lenne egyszerű, konvencionális szobadísznek, ám együttvéve nagyon erőteljesen utalnak egy olyanfajta tudományfelfogásra, amelyben a tudós, a világ felmérője, aki e funkciójában talán nem Isten helyére lép, de valamiképp mégis az isteni teremtetésről ad hírt: ahogy arra a csecsemő Mózeszt ábrázoló festmény-a-festményben is utalhat.

## V.

A perspektívát a művészettörténet és maga a művészetelmélet is általában olyan személytelen technikai eszköznek tekintette sokáig, amely nem része a kép témájának, sőt igazán a kifejezési eszköztárnak sem, hanem pusztán a megjelenítés valószerű hatásának felkeltése szempontjából hasznos. Panofsky klasszikus írása (Panofsky 1984) irányította rá a figyelmet arra, hogy a művész a perspektívahasználata révén is „kifejez”. Másfelől Panofsky nyitva is hagyta a kérdést, ahogy Bacsó Béla is utal rá, aki szerint Panofsky valójában azt mutatta meg, hogy „a perspektívához való viszonyunk ambivalens és eldöntetlen” (Bacsó 2000). E tézise alátámasztására a következő szavakat idézi az esztéta a művészettörténésztől: „[A] perspektíva történetét éppen úgy tekinthetjük a távolságteremtő és objektíváló valóságérzék diadalának, mint a távolságteremtést tagadó emberi hatalomtörekvés diadalának, éppen úgy tekinthetjük a külvilág megszilárdításának és rendszerezésének, mint az énhatárok kiterjesztésének...” (Panofsky 1984. 210).

Az, hogy Vermeernél milyen jelentésgeneráló szerepet tölt be a hangsúlyosan perspektivikus ábrázolás, akkor érthető meg, ha Hubert Damisch vonatkozó nézetét is figyelembe vesszük. Szerinte ugyanis a perspektívának kulcsszerepe van a jelentés kialakításában. Épp ezáltal válik lehetővé a festmény számára, hogy állítássá formálódjon, hogy a megjelenő kép által valamit mondhasson is a festő. Alátámasztásul Wittgensteint idézi, a nevek és a kijelentések közt vélelmezett kapcsolatot fedezve fel az egyszerű tárgyi megjelenítés és a perspektivikus ábrázolás között. Wittgenstein szerint: „A nevek (*Name*) a pontokhoz, a kijelentések (*Sätze*) a nyilakhoz hasonlóak; a kijelentések értelemmel (*Sinn*) bírnak” (Damisch 1994. 446. vö. Wittgenstein 1989. 19). Vagyis az állítások már valamire mutatnak, s ennyiben jelentésük van, szemben a szó statikus neutralitásával. Ennek a viszonyrendszernek a képi megfelelője a következő lenne: a térbeállítás pontos koordinátáinak kiválasztásával a tárgy kontextusba ágyazódik, s e nézőpontválasztás által az ábrázolás neutralitása átadja helyét a kiválasztás jelentésségének. A továbbiakban szemügyre fogjuk venni, hogy mit fed föl perspektíva és szerzői szándék vonatkozásában az általunk elemzett két Vermeer-kép.

De még mielőtt a kompozíció kérdéseire térnénk, érdemes kitérnünk arra a visszatérő felvetésre, miszerint Vermeer, azáltal, hogy nem mutatja meg az alkotói folyamatot, tehát mindent a tökéletességig végigvisz, elfedi a folyamat korábbi szakaszait, s így végső soron elrejtí alkotói szándékait.<sup>12</sup> E tekintetben én inkább Heuer álláspontját osztom, aki megmutatja, hogy Vermeer egyáltalán nem olyan gondos az árulkodó nyomok eltüntetésében, mint azt a felszínes nézői benyomásaink alapján gondolnánk, épp ellenkezőleg. Pél-

<sup>12</sup>E véleményt Jean Louis Vaudoyer fogalmazza meg következő cikkében: *Le Mystérieux Vermeer. L'Opinion* 14. Mai 1921. Idézi Heuer 2000. 82.

dául a perspektívaszerkesztés technikája területéről sokszor látni engedi azt az apró lukat, ahová a szerkesztéshez használt tűt szúrhatta. Vagyis egyáltalán nem tekintette célnak azt a fajta nyomeltakarítást, amit feltételeznénk. Másfelől azt is igazolja Heuer, hogy a korszakban sok, egymással is vetélkedő koncepció élt arra vonatkozólag, hogy miként lehet a háromdimenziós valóságot két dimenzióra leszűkíteni. Ezek között a festők szabadon válogatnak, olykor egymáshoz nem illeszkedő koncepciókat is bátran elegyítenek a tényleges alkotói szándékuknak megfelelően. Így a perspektívához fűződő viszonyuk sem egységes, hanem nagyon is diffúz, és az általuk épp alkalmazott technika kiválasztása semmi esetre sem tekinthető jelentés nélküli, pusztá technikai kérdésnek.

Ha Vermeernek a perspektívára vonatkozó tudását megpróbáljuk rekonstruálni, akkor a korabeli németalföldi traktátusok között kell a forrásait keresgelnünk. A lehetséges inspirációk közül hármat említenék meg: Vredeman, a Bosse által összefoglalt Desargues és Hondius könyvét, anélkül hogy valami közvetlen hatás mellett kívánnék lándzsát törni. Vredeman holland építész, festő és mérnök, 1604-ben adta ki *Perspektíváról* írt nagy összefoglalását.<sup>13</sup> Vredeman, csakúgy, mint Alberti, azért érdekes a perspektíva korabeli használata szempontjából, mert gyakorló festő és építész is, tehát nem elméleti problémaként, hanem praktikus megoldandó feladatként beszél a kérdésről. Ugyancsak a gyakorlat számára aktualizálta a korabeli perspektívatudást Abraham Bosse, grafikus, festő, nyomdász, aki a mérnök-matematikus Girard Desargues módszerét fordította le a képzőművészet tanításának nyelvére.<sup>14</sup> Desargues könyve, annak Bosse által átdolgozott változatában olyan népszerű lett, hogy hamarosan kiadták Németalföldön is.<sup>15</sup> Végül egy harmadik lehetséges forrás az idősebb Hendrik Hondius, aki a holland aranykor egyik legjelentősebb kartográfusa és rézmetszője volt. Először latinul írta meg a perspektíváról szóló könyvét, de az nem sokára megjelenhetett hollandul is, jelezve a tanítása iránti olvasói érdeklődést.<sup>16</sup>

Emlékeztessünk röviden e teoretikusok saját képszerkesztői tevékenységére is. Vredeman arról híres, hogy hollandiai templombelsőket jelenített meg bámulatos perspektívaszerkesztési trükkök segítségével. Bosse is gyakran ábrázolt olyan belső tereket, amelyeket csak a perspektívaszerkesztés révén tudott valóban megtévesztésig életszerűnek láttatni. Végül Hondiusszal

<sup>13</sup> Hans Vredeman de Vries: *Perspectiva, id est celeberrima ars...* (1604)

<sup>14</sup> G. Desargues: *Exemple de l'une des manières universelles du S.G.D.L. touchant la pratique de la perspective* (1636), Abraham Bosse: *Manière universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la perspective* (1648)

<sup>15</sup> Algemeene Manier van de Hr. Desargues, *Tot de practijck der Perspectiven, gelijck tot die der Meet-Kunde, met de kleyne Voet-maet : Mitsgaders Der plaatsen, en proportien van de stercke en flaauwe Rakingen, of Kleuren* (1664)

<sup>16</sup> *Institutio artis perspectivae* (1622), illetve: *Gondige Onderrichtinge in de Optica, oft Perspective Konst* (1640)



9. kép

kapcsolatban érdemes felidézni egyik csendéletét (*Csendélet koponyával, homokórával, könyvekkel és festő eszközökkel*, 1626 – lásd a 9. képet).<sup>17</sup> Ez a kompozíció ugyanis sok tekintetben kapcsolható a Vermeer-féle tudós-kabinethez. Az alaposan és részletező módon bemutatott szűk terű enteriőr némileg hasonlatos a Vermeernél látott helyszínhez – itt is balra található az ablak, előtte asztal, és a háttérben egy hátsó fal húzódik. Ráadásul a festészet mesterségére utaló tárgyak és eszközök mellett ott találjuk a bölcsesekkel kapcsolatos képek hagyományos attribútumait is, a koponyát vagy a homokórát – ami felveti azt a lehetőséget, hogy Vermeer képeit is a saját mesterségének bölcsességgel kapcsolatos vonatkozásait érintő reflexióként, valamifajta festészetre alkalmazott ars poeticaként értelmezzük.<sup>18</sup>

Számunkra azonban most inkább az az érdekes, hogy miként kamatoztatja Hondius a perspektívatani ismereteit az ábrázolásban. Nos, meglehetősen direkt módon: a szobák párhuzamos falai a kétdimenziós ábrázolásban egymás felé futnak össze, s ráadásul az asztalra jócskán fölülnézetből tekintünk: a kép a nézőpont megválasztásának köszönhetően az ábrázolt tárgyi világból való

<sup>17</sup> Orenstein – Luijten 1994. 27. (20/II.)

<sup>18</sup> Érdemes arra is emlékeztetnünk, hogy Vermeer képén Hondius éggömbje jelenik meg.

kiemelkedést biztosít a néző számára. Ám a legfelütőbb különbség Vermeer és Hondius között az, hogy Hondiusnál nem jelenik meg e műhely, műterem és kutató-kabinet használója a képen. Hondiushoz hasonlítva Vermeer sokkal előbbre jutott a perspektíva technikájának értő kompozicionális alkalmazásában. Nemcsak annyiban, hogy a szem számára meggyőzőbbé tudta tenni a háromdimenziós látvány kétdimenziós leképezését. Hanem abban is, ahogy a komponálás során kreatív módon használta a perspektívaszerkesztés trükkjeit.

Nem csoda, ha már saját korában csodájára jártak perspektívaépítő szakértelmének. A Vermeer szakirodalom két olyan forrást ismer, amelyben egy kortárs számol be Vermeernél tett látogatásáról, de Monconys és Van Berckhout esetét, és az utóbbi kifejezetten utal a festő perspektívaszerkesztő szakértelmére.<sup>19</sup> Monconys 1663-ban, Berckhout 1669-ben járt Vermeernél, s az utóbbit sokkal jobban magával ragadta a festő művészete, mivel egy hónap múlva újból visszatért, és a következőképp számolt be erről naplóbejegyzésében: „Egy Vermeer nevű ünnevelt festőt látogattam meg, aki megmutatta nekem művészete néhány példáját. Ennek legkülönlegesebb és legkülönösebb aspektusa a perspektíva.” Feltételezhető, hogy Berckhout csakugyan értője volt kora festészetének, ám az is valószínű, hogy Vermeerrel kapcsolatban a korban általánosnak mondható véleményt fogalmazott meg. Montias megjegyzi, hogy szerinte az enteriőr megszerkesztése nyugőzhette le Berckhoutot, s épp ez az a kérdés, amely bennünket is foglalkoztat.

## VI.

De vajon miben is áll Vermeer perspektívaszerkesztési gyakorlatának sajátossága? Először a bevett véleményt foglalom össze, majd rátérek arra, hogy miben látom én e két képen Vermeer perspektívakézelésének sajátosságát.

Van néhány visszatérő téma a vermeeri perspektívával foglalkozó szakirodalomban. Az egyik ilyen tézis, hogy általában középpontos perspektívát alkalmaz enteriőrjeiben, s ennek sokszor az a funkciója, hogy a középpont kijelölése által ráirányítsa a néző figyelmét a kép legfontosabb részére. Például a közismert *Gyöngymérő nő* című képen a főalak mérleget tartó kezére mutatnak a perspektivikusan rövidülő enteriőr irányvektorai (10. kép). A *Tejet*

<sup>19</sup>A két beszámoló rövid összefoglalása megtalálható az *Essential Vermeer* című, rendkívül alapos és részletes honlapon (<http://www.essentialvermeer.com/index.html>), melyet Jonathan Janson hozott létre. De Monconys báró francia diplomata és *connoisseur* volt, aki 1663 nyarán Huygens biztatására látogatta meg Delftben a mestert. Látogatásáról a fia által közzétett szövegben számol be: *Journal des voyages de Monsieur de Monconys, Conseiller du Roy en ses Conseils d'Etat & Privé, & Lieutenant Criminel au Siège Presidial de Lyon*, 2 vols., Lyon, 1665–1666. Berckhout naplóbejegyzéséről lásd Montias 1991. 48.





10. kép

*öntő lány* című kompozíción megint a lány korsót tartó jobb kezére fókuszál a kompozíció. Persze ez az értelmezői ajánlat nem vállal túl nagy kockázatot. Egyfelől azért nem, mert ezek a képek egyszerűek: egyetlen alak egyetlen cselekvését ábrázolják, így nyilvánvaló, hogy mi lesz fontos a képen: a főalak cselekvő keze. Másfelől azért nem tűnik túl bátornak a tétel, mert a képek középpontjáról beszélünk, vagyis már eleve a képátlók metszéspontja is kijelöli a cselekvő női kezet mindkét esetben.

Van aztán egy másik szokásos iránya is a Vermeer-féle perspektíváról szóló gondolatmeneteknek. Ez a *camera obscura* vagy sötétkamra használatára vonatkozik. Eszerint Vermeer feltehetőleg kihasználta ennek a korban divatos-sá váló technikai eszköznek a lehetőségét a festményei megalkotása során, amit épp a perspektivikus torzításoknak a korban szokatlanul pontos leképezése tükröz. Vegyünk egy tipikus példát. Ilyen *A katona és a nevető lány* című képen a közelnézeti perspektíva torzítása, aminek a két alak léptéke közti nagyságrendi különbség a következménye (11. kép). Vagyis az, hogy a katona, aki (túl) közel van a festő által választott nézőponthoz, aránytalanul



11. kép

nagyobbnak látszik, mint a lány, aki jóval távolabbra esik – persze csak a szűkös szobabelső világán belül. Vermeer kompozíciójának bátorságát különösen akkor fogjuk nagyra értékelni, vagy különösen akkor fogjuk valószínűsíteni a *camera obscura* használatát, ha összevetjük azt Honthorst hasonló kompozíciójával, az 1625-ben született *Kerítőnő* című festménnyel (12. kép). Itt ugyanez az elrendezés egyáltalán nem okozza azt az aránytorzulást, amelyet Vermeer kompozíciója esetében látunk.<sup>20</sup>

Ugyancsak a *camera obscura* használata melletti érvként szokott elhangzani az a fókuszálási hiba, amely például a faragott szék oroszlános fején figyelhető meg, a *Lány vörös kalapban* című képen. Charles Seymour megpróbálta egy fennmaradt székkal elvégezni ugyanezt az optikai kísérletet, és az általa készített kontrollfelvétel meglehetősen hasonlított ahhoz, amit Vermeer képen láthatunk. Szintén ide szokták sorolni azt az oldott festésmódot, amely *A csipkeverőnőn* figyelhető meg, ugyancsak a kép előterében, ahol a vonalakat igen szabad felfogásban jeleníti meg a festő. Végül idesorolhatók azok a csil-

<sup>20</sup> *Vermeer and the Camera Obscura* (part one), in *Essential Vermeer*, [http://www.essentialvermeer.com/camera\\_obscura/co\\_one.html#Uy8DJ6h5PSk](http://www.essentialvermeer.com/camera_obscura/co_one.html#Uy8DJ6h5PSk)



12. kép

lámló apró fénypontok, melyek például a *Delft látképén* láthatók, például a hajó oldalán, s melyek esetleg szintén a *camera obscura* használatához köthető optikai jelenségek.<sup>21</sup>

Számunkra azonban ez a régi-régi, mindig megújuló vita csak közvetve érdekes. Abból a szempontból, hogy vajon mennyire segítette elő e technikai eszköz használata Vermeer jellegzetes túl közeli beállításainak a kialakulását, s mennyiben tekinthető ez tudatos kompozíciós elemnek. Egy másik 17. századi szerző, a szintén alkotóművész Hoogstraaten szerint a *camera obscura* felhasználásával létrejövő „tükröződések látványa a sötétben nem csekély fényt vet az ifjú művészek látásmódjára, hiszen amellelt, hogy tudomást szereznek a természetről, az ember itt megtudhatja, mely fő vagy általános jellegzetességek igényeltetnek az igazán természetes festményhez.”<sup>22</sup> Számunkra itt és most nem az a kérdés, hogy „csalt-e” Vermeer, hanem hogy milyen festői belátásokhoz vezethette el esetleg a *camera obscura* – s hogy a sötétkamra torzításait látva vajon csakugyan eljutott-e, ahogy vélelmezzük, a perspektíva döntő képpalkotó és jelentésgeneráló szerepének felismeréséhez.

<sup>21</sup> Seymour 1964-et idézi *Vermeer and the Camera Obscura*, in *Essential Vermeer*. A kérdéssel lásd még átfogóan: Steadman 2001.

<sup>22</sup> Samuel van Hoogstraaten: *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt* (1678), idézi Bailey 2005. 153.

## VII.

Láttuk, hogy Vermeer tudatosan kapcsolódott ahhoz a tudóst ábrázoló hagyományhoz, amely a kutatót egy viszonylag szűk belső térben ábrázolta. Azt állítjuk, hogy ezt a képtípust rákopírozza a polgári lakásbelső ábrázoló képtípusára, s ezzel az intimitás levegőjét kölcsönzi az egyébként a mesterség jellemzésére szolgáló portrénak. Mert a polgári belső tér a kint és a bent ellentétére épül: a bent az otthonosságot (a Huizinga által is emlegetett *gezelligheid*, kb. de nem pontosan német *gemütlichkeit*), a védettséget, a behatároltságot jelenti, a meghitt biztonságot, a Vermeer képein megjelenő nők hétköznapi életvilágát. A külső és a belső, a kint és a bent oppozíciója a kora modernitás egyik nagy aszimmetrikus ellentétpárja. A kint a hamisság, a külsőlegesség, a látszat világa, a bent a biztonság, a menedék, a személyesség birodalma.

Érdekesen jeleníti meg ezt a polaritást az úgynevezett kukucsáló- vagy perspektívadoboz korabeli, divatos műfaja. A londoni National Galleryben mind a mai napig megtekinthető Hoogstraaten egyik ilyen műfajú mester-műve (13. kép).<sup>23</sup> Egy zárt doboz, mely ez esetben egy enteriőrt jelenít meg, természetesen arányos kicsinyítésben. Mi, akiket kirekeszt világából ez a doboz, kukucsáló résen tekinthetünk be ebbe a zárt világba, s a falakra, a padlóra festett minták olyan ravaszul vannak megkomponálva, hogy nem lehetünk benne biztosak, hogy mit tekintsünk a perspektíva által előidézett természetes torzulásnak, s mi csupán festői bravúr. A műfaj természetesen közeli rokonságot ápol a térproblémákat megjelenítő *trompe-l'oeil* festői műfajával, és másfelől az illuzionisztikus barokk mennyezetfreskókkal, melyek szintén az architektúra és a kétdimenziós felület festett látványvilága közötti átjárásokkal játszanak.

Ám szemben ez utóbbi fenséges dimenzióival, ez éppen kicsinysége, bezártsága, védettsége révén fogja meg a tekintetünket és a képzeletünket. A vermeeri enteriőröknek ugyanez a természete: méretük elenyésző a történeti tablókhoz képest, ám kidolgozottságuk ezzel fordítottan arányos; sajátos, csak rá jellemző ecsetkezelésével a festő kifejezetten életszerű hatást tud keltetni ezeken a parányi felületeken, megnyitva őket egy ismeretlen mélység felé.

A németalföldi enteriőrfestészet bensőségeségének eszmetörténeti alapjairól a következőket írja a szakirodalom: „a belső élet (*interior life*) fogalma épp ebben az időszakban fejlődik ki. Az utcai élet és a családi élet elvált egymástól a korszak házaiban, és egyre több olyan tér jelenik meg, mely magánjellegű és a visszahúzódásra alkalmas (...), ezeket általában férfiak részére alakították ki (...), s a pszichológiai önvizsgálattal voltak kapcsolatosak.” Ugyanez az elemző jegyzi meg, hogy az ilyen témájú képek száma is meg-

<sup>23</sup> A *Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House*, kb. 1655–60, National Gallery, London.



13. kép

ugrik, s utal arra, hogy mint társadalmi teret, „nyugodt, meditatív jellegük elválasztotta azokat a külvilágtól. Tulajdonosaik számára olyan csendességet biztosítottak, ami lehetővé tette számukra, hogy bátrabban foglalkozzanak az életüket befolyásoló fontos változásokkal, és az ezekből fakadó izgalommal.”<sup>24</sup>

A 17. századi aranykori Hollandia földönjáróan realista, de nem túl szigorú és nem igazán puritán szellemiségét már Huizinga is hangsúlyozta. Azt írja: „a holland élet tónusa sokkal inkább hasonlított Erasmus hangjára, mint a genfi reformátoréra” (Huizinga 2001. 62). Meghatározza azt az „élet egyszerűsége”, a „takarékoság” és a tisztaság – „az emberek is egyszerűek voltak, egyszerűek gondolkodásmódjukban és szokásaikban, öltözködésükben és lakásukban” (Huizinga 2001. 71). „Józenság” ez, és „jámberság”, de „nem durva materializmus”, inkább valami „etikai egyensúly” (Huizinga 2001. 73). Itt Huizinga egy, Vermeer és a holland tisztaság kapcsolatáról értekező szerzőre utal.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> A részletek forrása: Vergara 2003. Idézi az *Essential Vermeer*-honlap, [http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/dutch\\_art/subject\\_matter.html](http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/dutch_art/subject_matter.html)

<sup>25</sup> Huizinga Jan Veth egy közvetlenül meg nem nevezett írására hivatkozik, amely a *Beelden en Groepen* című kötetben jelent meg, Amszterdamban, 1919. 105.

Fontos tehát látni, hogy ezt a holland bensőségességet nem valamifajta sztoikus *ataraxia* vagy puritán vallásos önmegtagadás befolyásolja, nem bezárkózás tehát, hanem épp ellenkezőleg, az értelmi képességek kiteljesítésére irányuló erőfeszítés, a külvilág biztos és igaz megismerése céljából. A festészet éppúgy eszköz kezükben a valóság megismerésére, mint a mikroszkóp vagy a csillagászati távcső, a térkép éppúgy, mint a földgömb.<sup>26</sup> A festmény ebben az értelemben maga is a valóságról alkotott másolat: tér-kép. A festő műhelye, a tudós dolgozószobája olyan mikrokozmosz, melyben kicsinyítve a teljes világ jelenik meg, leképezve, mintha maga is csak egy *camera obscura* lenne. Valószínűleg épp ez a közös törekvés köti össze nemcsak a két tudós-képet Vermeer életművében, hanem e kettőt *A festészet művészete* című képpel is: a tudós és a festő is a világot írja/festi le. A leírás persze nem működhet nagyon is mélyenszántó értelmi tevékenység nélkül. Nem véletlenül utal rá Klass van Berkel, némileg kiegészítve Alpers történetét, hogy Vermeer tudósa (s hozzátehetjük: festőművésze is) „a kozmosz természetére reflektál, egy könyv és néhány eszköz segítségével; olyasvalaki tehát, aki nemcsak kiszámol és leír, hanem aki reflektál is, és kontemplációt is folytat” (Berkel 2001. 138).

A kívülről érkező (tapasztalati) típusú tudás és a belülről támadó, értelmi munka eredményeként születő tudás szemben áll egymással az európai gondolkodásban – ilyesmivel szokás magyarázni például a karteziánus racionalizmus és a brit empirizmus ellentétét. Talán szükségtelen ilyen kategorikusan magyarázni a külső és a belső ellentétét a vermeeri képkonstrukciók esetében. De az nem lehet véletlen, hogy a belső terekben zajló életképeket ábrázoló festményein soha nem látunk ki az ablakon. Igaz, van két képe, amely külső térben játszódik: az egyik Delftet ábrázolja, a maga egészében, míg a másik egy tipikus delfti polgárház homlokzatának analízisét nyújtja. Vagyis a két kép nem mond ellent annak a hipotézisünknek, hogy a külső és a belső világ áll egymással szemben Vermeernél. Ám épp e két képtípus, a külső és a belső világ megjelenítése találkozik össze a tudósokat ábrázoló portrékon *A festészet művészete* című kompozíción. A térkép, a glóbusz és a festmény is a külsőt hozza be a belső térbe, s a képzeletet kiszabadítja a szűkös belsőből, felnyitva azt a végtelen külső világ felé. Persze más művészek is játszottak ezzel a lehetőséggel: hogyan lehet a külsőt a belső térbe csempészni. Ilyen szempontból tanulságos például Metsu *Levelet olvasó úrhölgy* (1662–65) című képe (14. kép), hiszen ezen is megtalálhatjuk a bal oldali oldalfalra helyezett ablakot, melyen itt sem látunk ki. Ám a festő itt leleplezi a festmény a festményben eszközét, amennyiben egy függönnyel takarja le a hátsó falon lógó, tengeri képet ábrázoló alkotást, s a mellékszereplőt épp abban a pillanatban ábrázolja, amikor az kíváncsian a függöny mögé les. A képen tengeri jelenet látható, már amennyire látható, nyilvánvalóvá téve a nők (és a levél) tárgyát

<sup>26</sup> A tétel forrása természetesen Alpers 2000.



14. kép

is. Ugyancsak figyelemre méltó, hogy Metsunál is megjelenik a tükör, mint az enteriőr öntükröző eszköze: ugyanazt tudja megmutatni, mint a kép többi része, de másik nézőpontból, így új, váratlan aspektusát téve láthatóvá a képen látható helyszínek. Vagyis Metsu ugyan szintén nem enged kinézni bennünket az enteriőr szűkre szabott világából, de a kép és a tükör segítségével mégis láttatni tudja azt, ami első látásra nem látszik. Ez is a perspektíva játékból fakad: a nézőpont kiválasztásának trükkje, s a kép mint ablak Alberti-féle programjának trükkös alkalmazása.

### VIII.

Ahhoz, hogy a festmény a perspektíva segítségével tudja megmutatni e két világ, a külső és a belső tér ütközésének, konfliktusainak természetét, nem elég önmagában a festő tehetsége; tudományára is szükség van. A festmény

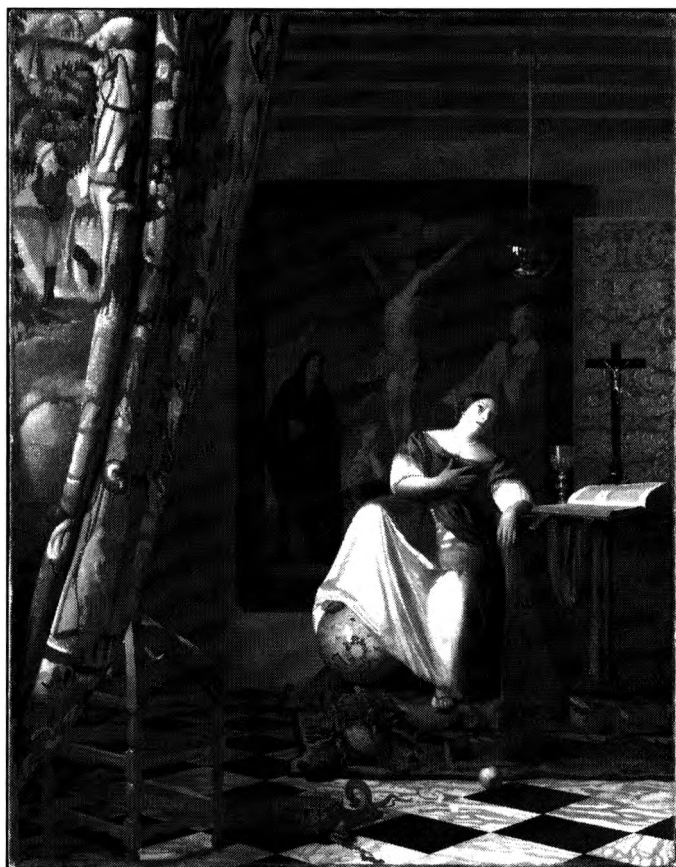
ugyanis, mint láhattuk, ismeretelméleti és ontológiai kérdéseket is képes feltenni: mi az, amit látunk, és hogyan látjuk azt, milyen a státusza annak, amit látunk, mit tekintünk belőle valóságosnak? A festő a szemet becsapó optikai játékok révén tud tudományos értelemben is érdekes eredményekre jutni, amikor egyáltalán nem pusztán leír, ahogy a hagyományos hegeli interpretáció tartja, hanem szerkeszt, konstruál, a perspektívát működteti.

A perspektíva révén alkotó tudós-festő – ahogy erre Svetlana Alpers már felhívta figyelmünket – egyáltalán nem különbözik olyan nagyon attól az új típusú természettudóstól, aki az optika törvényeit feszegeti, s technikai találmányai révén a látható világnál kisebb és nagyobb világokra csodálkozik rá odakint (az égbolton), és idebent (az emberi testen belül). Hoogstraaten *Inleydingjében* a következőket olvashatjuk: „A festés művészete tudomány, mely mindazon ideákat vagy elgondolásokat megjeleníti, amelyeket a látható természet egésze produkál, de a rajzzal és a festékekkel megcsalja a szemet” (idézi Bailey 2005. 149). A tudós is csal, amikor a mikroszkóp lencséjébe vagy a csillagvizsgáló távcsőjébe néz: a kép, amit lát, aránytalanul fel van nagyítva, hogy az emberi szem számára is felfoghatóvá váljon az információ. De ez a csalás az igazsághoz visz közelebb bennünket. Ahogy a perspektíva használata a festészetben, ami a valóság „hű” rekonstrukciójának lehetőségéhez visz közelebb: „Ezt a tudományt (*deurzigkunde*) olyan szükségesnek tartom, hogy egyszerűen azt mondom, e nélkül nincs arra garancia, hogy valami jót alkot-hatunk” (idézi Wadum 1996. 31).

A korban még sem a festészet, sem a természettudomány nem távolodott el attól az igazságkeresési ideáltól, amely az Isten felé vezető úton kívánt előre haladni, bármely emberi tevékenységről is lett legyen szó. A teológia tudománya ugyanarra haladt még, mint a természettudományok, metaforikusan szólva: fölfelé. A csillagász azért lehet jó képviselője a korabeli tudománynak, mert ő is az eget kémleli, mint a teológus, s így jó reprezentánsa az Isten utáni sóvárgásként felfogott tudományoszménynek. Ezért olvashatjuk egy korabeli tudós-illusztráció alatt a következő szöveget: „megmérni az ég útját magasan fenn nagyon fontosnak tűnik, de sokkal hasznosabb azt vizsgálni, hogy milyen az élet útja, s mi történik a végén, hogy elkerülhessük az örökkévaló kétségbeesést (*disaster*).”<sup>27</sup> A nyomat egy ülő alakot mutat, nagy, rétegzett köntösben. Előtte asztal, amely egy ablak alatt áll. Az asztalon térkép, glóbusz, s egy másik eszköz, amely szintén mintha a csillagok útját mutatná. A tér elrendezése is hasonló, mint Vermeer festményén, a hátsó fal elé állítva szekrény, rajta könyvek. Ám persze vannak különbségek is a nyomat és Vermeer képei között. Itt például éjszaka van, a fényt az asztalra állított gyertya adja. S még egy különbség: az ablakon kilátunk, kint a csillagos égbolt tiündöklöklik.

<sup>27</sup> *Menschelyke beezigheeden*; A csillagász, nyomat, Caspar Luyken (után); Jan Luyken (után); Ambrosius Scheevenhuizen (1695), Haarlem.





15. kép

Ha e képre és aláírására gondolunk, semmi meglepőt nem találunk abban, hogy a természet vizsgálatára szolgáló tudomány iránti érdeklődés Vermeer-nél is összeférhetett az isteni tudomány iránti kíváncsisággal. Tekintsünk *A hit allegóriája* című kompozíciójára, amelyet valószínűleg valamivel a mi két képünk után festett (15. kép). Egy függönnyel elválasztott belső térben egy nőalakot ábrázol, aki egy glóbuszon pihenteti lábát, keze a szívén. Egy oltárszerű asztalra támaszkodik, melyen kehely, kereszt a korpusszal, töviskoszorú és egy Biblia. A képen még sok egyéb motívum, így a Krisztus szenvedéstörténetét ábrázoló festmény, illetve a földön tekergő kígyó, melynek szájából vér folyik, utalva a kép fő mondanójára. Nem csoda, ha az értelmezések többsége az allegorikus szándékra utal, s egyáltalán arra, hogy e kései képen a tiszta imitáció helyét átveszi valamiféle patetikus stilizáció – amit a kevésbé életszerű, retorikus testtartás is jelez. Az alak maga sok tekintetben megfelel annak a leírásnak, amit Cesare Ripa híres emblémáskönyve nyújt a teológiá-

ról. Különösen szembeötlő az, hogy az ábrázolt nő, akit valószínűleg a bűnbánó Mária Magdolnával azonosíthatunk, lábát egy földgömbön nyugtatja. Vermeer e motívum modelljeként ugyanazt a Hondius által készített földgömböt használta, amelyet a *Földrajztudós* című képén. Valószínűsíthető a korabeli ikonográfiából, hogy a földgömb itt a földi dolgokat jelenti, amelyek helyett a nőalak már a keresztre feszített Krisztusra veti tekintetét.

S arra, hogy mennyire fontos lehet Vermeer számára e kompozíció, az enged következtetni, hogy a függöny és előtte a szék, valamint a főmotívum térbeli elhelyezése *A festészet művészetére* emlékeztet. Ez a mi számunkra azért lehet érdekes, mert ahogy a két tudós esetében a műveket az önteltelmezés eszközeiként olvasszuk, ugyanez kötheti össze az allegorikus bűnbánó Mária Magdolna ábrázolását is a festészeti önképpel: talán nem túlzás azt feltételezni, hogy Vermeer itt a festészet mesterségével kapcsolatos teológiai elképzeléseiből sejtet meg valamit.

Érdemes azonban egy másik Ripa-emblémát is bekapcsolnunk ezen a ponton. Ez pedig az igazság fogalmát magyarázza. Meztelen álló nőalak, egyik kezében szimbolikus Nap, másikban pálmalevél és könyv, a lába alatt egy glóbusz. A fény nyilván a világosságot jelképezi – a tudás világosságát. A könyv, hogy a dolgok igazságát a jó szerzőknél kell keresnünk. Végül lábát azért teszi a glóbuszra, mert az igazság uralkodik a világ összes dolga fölött. Ugyanaz a motívum jelenik itt meg, mint a teológiát ábrázoló emblémán. Ami azért fontos, mert legalábbis valamifajta hasonlóságra utal a két fogalom kezelési módjában, valamifajta összefüggést mutat közöttük. Ha ezt átfordítjuk a leírás művészeteként (Alpers) értett holland festészetre, akkor ott is esetleg valamifajta kapcsolatra utal az objektív-neutrális igazságkeresés és az elkötelezett istenkeresés törekvése között. A kalkuláció és a kontempláció között. Klaus Van Berkel (2001) használja ezt a két kifejezést, utalva a kétféle igazságkeresésre és korabeli szoros összefüggésükre. A magát a világ tudományos térképészeként értelmező festő nem feledkezett meg róla, hogy a térkép végső célja az, hogy irányt tudjunk szabni életünk útjának. És bár a perspektívaszerkesztés hasonlít a tudós tudományos eszköztárhoz – mérhető, számszerűsíthető, tehát verifikálható „tudás” –, Vermeer tudósai egy szobában dolgoznak, ahol nem sok mérhető dolog van, viszont szemmel láthatóan töprengenek, elmélyülten tevékenykednek, a megértésnek náluk sajátos értelme, mélysége van. Egy hasonló jellegű feltérképezés – mely a természet könyvének értő olvasására, és azon keresztül Isten akaratának kisilabizálására is vonatkozik – jelenik meg Adriaan Spinniker *Leerzaame Zinnebeelden* című épületes olvasmányában (Welu 1986. 267, lásd még Jongh 1967. 67). A szobabelsőben (könyvtárban?) tudós ül asztalánál, mely az ablak elé van állítva, rajta a szokásos album vagy egyéb túl méretes nyomtatvány, a háta mögött hatalmas térkép, kezében mérő körző. A képhez tartozó szöveg szerint pedig az evangéliumot meg Krisztus életét kellene térképként használnunk, ha az életünk útját szeretnénk kitűzni.

## IX.

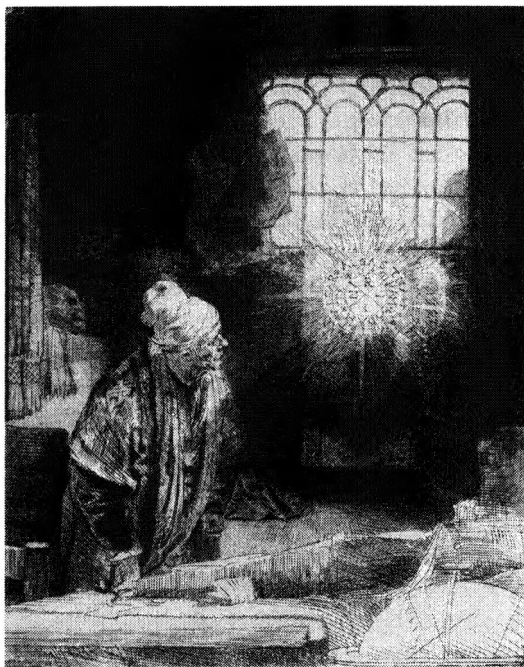
Ezzel eljutottunk a két Vermeer-kép általunk leginkább elfogadhatónak ítélt értelmezési irányához. E szerint a tudósok képei nem egyszerűen az új tudomány dicsőítésére szolgáló, a szcientista felvilágosodás szellemét előlegező művek. Inkább egy olyan képtradíció folytatásai, amely a tudás morális-teológiai dimenzióira is nyitott bölcsről szól, azt jeleníti meg gondolkodás, töprengés közben. A képi hagyománynak írott forrása is volt: a patriarchákkal kapcsolatos meggyőződés, mely szerint ők egyfelől az isteni inspirációt követve, másfelől a geometria által nyerhető tudásra támaszkodva mérték fel számunkra az égboltot és a csillagok járásának útvonalatát (Welu 1986. 266). A bibliai hagyományból kinyert tudásfogalom ebben a korszakban még viszonylag problémátlanul élt együtt a külvilág feltérképezésére vonatkozó tudományos törekvással. Ez utóbbi az embert körülvevő, rajta kívül eső természet megismerésére törekszik, míg a bibliai üzenet az ember lelki (értsd: belső) útmutatója. A kint és bent még nem szakadt el egymástól: a tudós az ablak előtt, de odabent, egy belső térben kutat, a külső világ lenyomatait tanulmányozza, miközben befelé figyel.

E képhagyomány megértése céljából befejezésül ki kell térnünk Rembrandtra. Vegyük két, egymással motivikusan kapcsolatban álló, ám egyébként sok szempontból eltérő képét. A Jan Six portréját ábrázoló rézkarc 1647-ben készült (16. kép), míg a *Faust* című grafika 1652-ben (17. kép).<sup>28</sup> Az előbbi Rembrandt barátját ábrázolja, egy elegáns férfit, aki otthonosan olvas valamit az ablakon át beáramló fényben. Six jogot végzett, és behatóan érdeklődött a szabad művészetek iránt, maga is írt és jelentetett meg színműveket. Egész alakos figurája elegáns, nagyvilági pózban jelenik meg előttünk, a benti sötétség és a külvilág világosságának határzónáján, de nem kifelé fordul, hanem



16. kép

<sup>28</sup> Az első a Hamburger Kunsthalle – Hamburg tulajdona, míg a második a Rijksprentenkabinetben található, Amszterdamban, *Tudós dolgozószobájában* címmel.



17. kép

befelé. Nincs előtte a szokott asztal, így nagyobb a személyes tere, szabadabbnak érezheti magát. Ezzel szemben Faust egy hatalmas asztal vagy dolgozóállvány előtt jelenik meg, amelyen a szokott mérőeszköz, glóbusz, könyv alakú tárgy, talán toll, üres papírlap található. Ám nem az asztalára tekint, hanem az ablaka felé, melynek áradó fényében valószínűleg egy különös látomás jelenik meg: egy fényes korong, rajta különös írásjelek, amelyekből az INRI felirat olvasható ki. Az alak értelmezéséről eltérnek a vélemények, egyesek szerint talán alkimistát ábrázol, de annak az ábrázolási

hagyománynak nem igazán felel meg. Ezért inkább az valószínűsíthető, hogy egy olyan bölcsét kívánt ábrázolni a mester, akinek rá kell ébrednie, hogy az emberi tudás véges és homályos, szemben az isteni tudás egyértelmű világosságával.

Vermeer nem megy el olyan messzire a téma metafizikai vonatkozásának ábrázolásában, mint Rembrandt: nála különös, földöntúli jelenés nem jelenik meg a képen. Ám sokféle, izgalmas módszerrel próbálja felhívni a figyelmünket arra, hogy tudásai nem pusztán a fizikai valóság valamely pontosan megragadható részletére, a természet partikuláris szegletére kíváncsiak. Az isteni és az emberi tudás összekapcsolásának lehetősége valószínűleg ott mozgott az alkotó fejében: talán nem véletlen, hogy olyan érzékenyen festi meg a tudós kezét, már-már Michelangelónak a Sixtus-kápolnában található *Ádám teremtése* című képének híres kéztartására emlékeztető módon. S ez a kéztartás felidézheti Vermeer egy másik híres hősének, a már említett gyöngyöt mérő asszonynak emlékeztetően finom kéztartását. Tudjuk, az asszonnyal kapcsolatos értelmezésekben az igazság mérlegelésének képi hagyománya is felmerült. Az Isten–ember kapcsolat ilyenfajta képi érzékeltetése arra utalhat, hogy Vermeer számára a tudósok valóban többre vállalkoznak, mint a külvilág valamely részletének technikai számbavételére. Tudásvágyuk valószínűleg elvezet az isteni tudásig, törekvésük végső célja nem lehet keve-

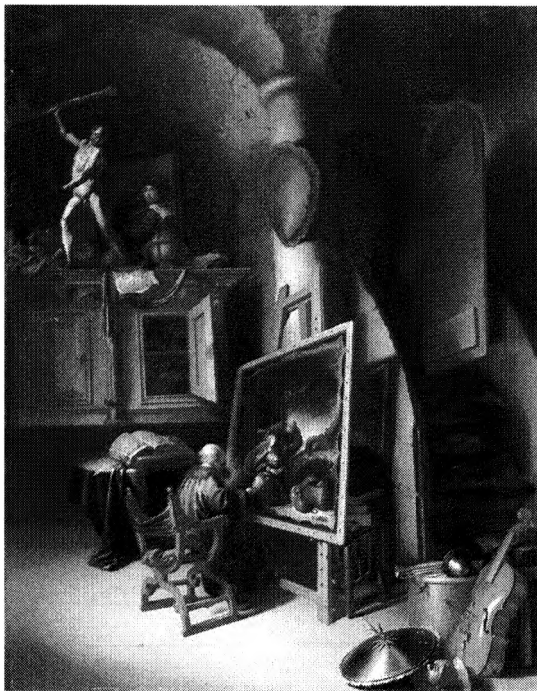
sebb, mint a bölcsesség: végső soron ők is az Istenhez vezető útra vonatkozó tudásra kíváncsiak.

Innét kezdve érdekes, hogy mi a viszonya a festőnek hőseihez. Ha Vermeer valóban *ars poeticaként* kezeli a tudós-alakok témáját, akkor valóban a festő tudományának vagy művészetének fortélyá, sőt, „filozófiai státusza” érdekli, azért foglalkozik velük. Úgy látja, e tudósok el tudnak mondani valamit a festő művészetének lényegéről, ami az egyszerű önarcképeken nem feltétlenül jelenik meg. Ráadásul e képeken Vermeer úgy beszélhet magáról és mesterségéről, hogy nem kell közben a saját arcát megmutatnia – az mégiscsak beszédes, hogy *A festészet allegóriáján* is háttal ül nekünk a mester. Nyilván nem őszintétlenség ez, hanem az (el)hallgatás révén történő kommunikáció: Vermeer nagy tehetsége abban rejlik, hogy valóban termékennyé tudja tenni a képi csendet. Titokzatosan háttérben marad a tudósképeken is, csak kézjegyet helyez el – nem egy félreeső sarokban, hanem bele a kép-térbe, ami viszont nem nevezhető az aláírás szokásos módjának, ezért továbbgondolásra csábít. Felveti azt az értelmezési lehetőséget, hogy a festő valóban magát kívánja láttatni a tudós alakokban.

Vermeer különös szemérmessége, amellyel tartózkodik az önarckép műfajától, és még a mesterségét bemutató képen sem mutatja a festő (azaz saját) arcát, vagyis mindig csak áttételesen beszél (fest) magáról, annál különösebb, ha figyelembe vesszük, hogy a kor számos németalföldi alkotója enged bepilantást saját műhelyébe, vállalja fel saját arca képét, anélkül hogy a festészet különleges, földi halandó számára érthetetlen és szabad szemmel követhetetlen varázslatát lelepleznék, sőt, még tovább építve a festők mestersége körüli mítoszt.

Vegyünk két példát, hogy megfigyeljük, mennyiben hasonló és mennyiben eltérő az a technika, amelyet a kortársak alkalmaznak, a Vermeer által választott önelrejtő technikától. Mindkét festmény Gerrit Dou alkotása. Az egyik egy meglehetősen szokatlan belső teret, egzotikus festőműhelyt ábrázol (18. kép).<sup>29</sup> Egy szakállas, kopasz festőalak egy különös, kanyargó csigalépcső előtt fest egy viszonylag nagyméretű vásznat. A háttérben különös fali szekrény, alatta drapériával leborított kicsi kerek asztal, rajta óriási könyv. A hatalmas, jól megvilágított, azonban valószínűleg nem természetes forrásból származó fényben ázó térben szinte elvész a festő, aki a szokásos nagy köpenyt viseli, de a kép kompozíciójában szokatlanul háttérbe szorult, s ezért a részletező ábrázolásmód helyett csak valami összegző festésmód tudja hitelesen bemutatni. A képtérbe való behelyezése is érdekes: nagyjából profilból, de kicsit feljebből tekintünk a mesterre, de úgy, hogy az általa festett képre is ráláthassunk rövidülésben. Vagyis a művészt és művét egyszerre szemlélhetjük: néző kívánhat-e ennél kényelmesebb nézőpontot? Körülötte a festő számára komponálásra jól felhasználható tárgyak: gyümölcsök, műtárgyak,

<sup>29</sup> Gerrit Dou: *A festő műhelyében*, 1635. <http://www.pubhist.com/w4880>



18. kép

melyek egymással is versengenek, hogy felhívják magukra a néző figyelmét. Ám a legfontosabb: a festő szinte beleolvad a térbe, egyáltalán nem emelkedik ki abból, nem fordul feléje több figyelem, mint a képtér többi motívuma felé. A művész kép-a-képben problémával játszik, amikor a festő-figura megfestése kísértetiesen hasonlít az általa megfestett figura festésmódjára. A festő ecsetje hegyével épp hozzáér az általa festett kép felületéhez, így terük is átfolyik egymásba. Másfelől, a faliszekrény tetején álló harcias figura fenyegetően magasodik a festő fölél, s mivel a mélységet a

képfelület játékosan értelmezi, sokkal hatalmasabbnak tűnik, mint az összegörnyedt festőalak. Ráadásul a szekrényen látunk még egy tipikus németalföldi stílusban megfestett portét is, ami tovább bonyolítja a képi utalások, perspektívajátékok rendszerét. S nem elhanyagolható persze a csigalépcső szerepe sem: Rembrandt bölcseket ábrázoló enteriőrjeiből kiindulva ez nyilvánvaló utalás az Isten felé közeledés szándékára. Összességében a teljesen realiztikus ízzel festett kép a perspektívakezelés játékos szabadságával nem megfelejt, inkább épp ellenkezőleg, kiismerhetetlenné, megfejthetetlenné teszi a festő mesterségének lényegét. Csak tovább bonyolítja a kép jelentését a festő mellett található hatalmas főlíán, amely leginkább mégiscsak Bibliára emlékeztet, s a fentebb emlegetett vagy a rembrandti bölcsábrázolásokig utalhat vissza.

A másik Gerrit Dou-kép, amely szempontunkból érdekesnek tűnik, *A művész önarcképe saját műtermében*,<sup>30</sup> 1647-es datálású, s ugyanezt a tárgyyszerű és illúzióeltő ábrázolásmódot, gazdag utalásrendszerrel dolgozó jeleneteket viszi tovább (19. kép). A kép középpontjából itt is kimozdított figura most kinéz a képből: mintha tükörbe nézne, ahogy önarcképek esetében szükséges

<sup>30</sup> Gemäldegalerie Alte Meister, Drezda.



19. kép

is. A zsúfolt kompozíció ellentéte az előző nagy és tágas térnek, az ábrázolt figurát itt is – most szűkebb térben – számos kellék, jelentést hordozó tárgy veszi körül. A főalak előtt, mint Vermeer festésetetallegóriáján, egy maszk fekszik, a jelentés elrejtésének és felfejtésének barokk játékára, a legtágabb értelemben vett színjátékra (is) utalva. Az előtérben látunk még egy – erős rövidülésben, a *tromp l'oeil* ábrázolási formának megfelelően megfestett – hegedűt, mely úgy tűnik, mintha kinyúlna a kép felületén kívülre. Kicsit hátrébb egy lant is látható, ami viszont már világos utalás a zene művészetére, amit a hegedűre fektetett kotta is erősít. Itt is találunk egy fenyegető mozdulatú szobrot, amely talán a szobrászat mint társművészet reprezentálására szolgál. Természetes fényforrást ezen a kompozíción sem tudunk beazonosítani, pontosabban mintha a néző saját tere felől esne be fény a kép terébe. Egy gyertyatartó is áll az asztalon, de pillanatnyilag mintha nem égne, s van beszűrődő fény a kép háttérében is, melyet egy függöny választ el a közép- és

előtértől. Ám a legkülönösebb az, hogy a festő itt nem egy képen dolgozik, hanem toll van a kezében, amely az alak előtt fekvő hatalmas könyv lapjához ér. Mintha épp most rajzolná a könyv egyik illusztrációját, egy egész oldalas képet, mely persze kép a képben, s már elkészült, mire mi rátekinthetünk.

Mintha ez a kép is a bölcs szerepében kívánná ábrázolni a festőt. Mindenesetre egy ilyen értelmezési lehetőség mellett szólhat az, hogy a főalak előtt itt is látunk egy glóbuszt, a Vermeer-képek és a hagyományos tudósábrázolások visszatérő motívumát. A festő az Isten által teremtet világ megismerésére tör, mint a tudós, mint a bölcs – mindnyájan Isten képmásai, akik a tudás meghódításának különböző útjait járják, de végső soron ugyanazt a célt tűzték maguk elé.

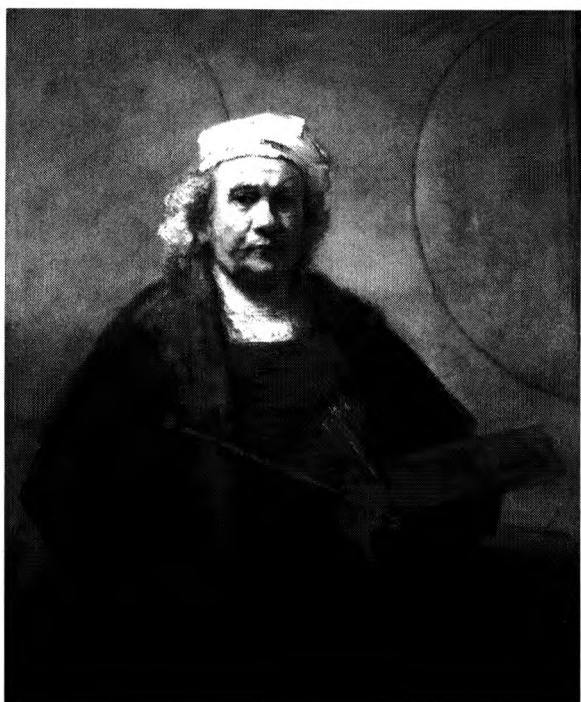
## X.

Arra, hogy a tudós és a bölcs szerepe ebben a képi hagyományban egyszerre jellemzi a festőművészt, talán Rembrandt önarcképei nyújtják a legnyilvánvalóbb utalásokat. Vegyük tehát mondandónk összegző lezárásaképp az *Önarckép két körrel* című kései képét,<sup>31</sup> mely – ahogy annyi más Rembrandt-kép is – egyszerre tűnik a legtermészetesebbnek és a legtalányosabbnak (20. kép). Ez természetes, mert a sokféle szerepjáték után Rembrandt itt festőként jeleníti meg önmagát. Vagyis nem pusztán önarcképről van szó, hanem *ars poetici*ról abban az értelemben, ahogy Vermeer kapcsán is valami hasonlóról beszéltünk: a festő nemcsak magát, de saját szakmáját is megpróbálja bemutatni e képtípuson. Természetes továbbá, mert távol áll alkotójától minden idealizálási szándék: az arc egy megtört idős emberé, aki ráadásul bizonyos fokig elhanyagoltnak, megfáradtnak és kiábrándultnak is tűnik. A kép valószínűleg nem szépi modelljét: a valóság hű ábrázolása itt mentes mindenféle játéktól, csalástól, szerepléstől: az vagy, sugallja, akinek lenni látszol. Erre utal a kompozíció egyszerűsége és keresetlensége is. A háromnegyed-alakosan ábrázolt figura majdnem teljesen szembefordul velünk, beállítása egyszerű, tehát nem pózol, nem akar kifejező lenni. Egyszerűen magát adja: a külső nem a belső elleplezésére – igaz, nem is annak leleplezésére szolgál. Hiszen nem látunk bele a fáradt, megtört tekintetű ember belsejébe: a személyiség csak a szemeken, az arc mimikáján keresztül tud – természetesen – megmutatkozni.

Ám ez a közvetlenségélmény hirtelen szertefoszlik, ha az ábrázolt alakot összevetjük a háttérrel. Igaz, első látásra a háttér sem kimódolt, nem akar több lenni annál, ami. A kép terét ugyanis a képsíkkal párhuzamos fal zárja le, amely ráadásul szinte világosabb, mint a főalak, aki bizony árnyékoltan jelenik meg a kicsit szűkös térben. Ami a kompozíció sajátosságát adja, az a két körív, amely kibontakozik az alak mögött, igaz, nem teljességében, csak ki-

<sup>31</sup> 1665–1669 körül. Kenwood House, London.





20. kép

következtethetően: ugyanis két kör részleteit látjuk, érzékeljük a falon vagy vásznon. S épp ez a kései Rembrandtra jellemző puritán egyszerűség, ez a végső eszköztelenség az, ami izgalmassá teszi a háttérben kirajzolódó két körívet (az egyik igazából közelebb áll az ellipszishez) a kompozíció némaságával, értelmezhetetlenségével, szembeötlő titkosságával, megfejtésre ingerlő jelentésségével. A megtört szemű öregember, s háttérében a két körív – ennek a tanulmánynak a kontextusában maga a bölcs festő megjelenítése: hivatása titkát a festő úgy tudja bemutatni, hogy mégsem fedi föl. A bölcsesség kimondhatatlansága ez, mely az isteni eredetű tudást társítja a festő alakjával. A kompozíció tiszta: egy háromszög formába zárt főalak mögött a két körív. Nincs semmi trükk, semmi illúziókeltés. Nincs rövidítés, nincs torzulás, nincs játék a perspektívával. Ám a tökéletesen frontálisan bemutatott alak szembenéz velünk, s tekintetétől nehéz szabadulnunk: mélyről tör föl e tekinteten keresztül valami, ami az évszázadok távolából is megérint bennünket. A festő itt már nem mesterember, nem virtuóz, nem a szemet gyönyörködtetve megtevésvető varázsló, hanem a végső kérdésekkel szembeforduló ember, akinek már csak egy erénye van: az életkorából fakadó bölcsesség. A két körív – épp áthatolhatatlan talányosságával – erre a minden bizonynyal isteni eredetű bölcsességre utal, mely a megszenvedett élet gyümölcse:

a bevallottan pasztózus, festői közegben a nem tökéletes, de a kör alakban a tökéletest ábrázolni kívánó rajzos forma a minden elrendezetlenség, a mérő véletlenség, a látszat világa mögött felsejlő rend, struktúra és forma képzete. A festő tudós, akinek minden tudása épp tudása korlátoltságának belátása – erre utal Rembrandt egyszerűségében is megfeythetetlen képe –, s e tanulmány alapgondolata szerint e tanulság felől érdemes értelmeznünk a technikaig más hagyományhoz kapcsolódó Vermeer két tudását is.

## IRODALOM

- Alpers, Svetlana 2000. *Hű képet alkotni*. Ford. Várady Szabolcs. Budapest, Corvina.
- Bacsó Béla 2000. Perspektíva és észlelés. *Vulgo*. 2/1–2. <http://www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/bacso.htm> Utolsó hozzáférés: 2015 február 6.
- Bailey, Anthony 2005. *Vermeer – Delft látképe*. Borbás Mária – M. Kiss Zsuzsa – Láng Rózsa. Budapest, Helikon.
- Berkel, Klaas van 2001. Vermeer and the representation of Science. In Wayne E. Franits szerk. *The Cambridge Companion to Vermeer*. Cambridge, Cambridge University Press. 131–139.
- Clark, Kenneth 1985. *Nézeteim a civilizációról*. Budapest, Gondolat.
- Damisch, Hubert 1994. *The Origin of Perspective*. Ford. John Goodman. Cambridge MA, The MIT Press.
- Guest, Gerald B. 1995. *Bible Moralisée: Codex Vindobonensis 2554*. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1980. *Esztétikai előadások*, I–III. Ford. Szemere Samu – Zoltai Dénes. Budapest, Akadémiai.
- Heuer, Christopher 2000. Perspective as Process in Vermeer. *Res: Anthropology and Aesthetics*. 38. 82–99.
- Huizinga, Johan 2001. *Hollandia kultúrája a tizenhetedik században*. Ford. Gera Judit. Budapest, Osiris.
- Jongh, E. de 1967. *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*. Amsterdam, Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit / Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen. 1967.
- Montias, J. M. 1991. *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History*. Princeton N.J., Princeton University Press.
- Nagy Katalin, S. 2012. Isten, mint földmérő. <http://arnolfini.hu/arnolfini-szalonsnk-isten-mint-foldmero/> Utolsó hozzáférés: 2015. február 6.
- Orenstein, Nadine – Ger Luijten szerk. *The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450–1700.: Hendrick Hondius*. Roosendaal : Koninklijke Van Poll. 1994.
- Panofsky, Erwin 1984. A perspektíva mint „szimbolikus forma”. In Beke László szerk. *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Budapest, Gondolat. 151–221.
- Seymour, Charles 1964. Dark Chamber in a Light Filled Room. *Art Bulletin*. 46. 323–331.

- Steadman, Philip 2001. *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces*. Oxford, Oxford University Press.
- Vergara, Alejandro 2003. The Subject Matter of Paintings of Domestic Interiors. In Alejandro Vergara – Mariët Westermann – Laura A.E. Suffield szerk. *Vermeer and the Dutch Interior (Vermeer y El Interior Holandes)*. 2003. Vö. [http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/dutch\\_art/subject\\_matter.html](http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/dutch_art/subject_matter.html)
- Wadum, Jørgen 1996. Vermeer and the Spatial Illusion. In *The World of Learning in the time of Vermeer* (kiállítás katalógus). The Hague, Museum Meermanno-Westreenianum (Museum of the Book). 31–49.
- Welu, James 1986. Vermeer's Astronomer: Observations on an Open Book. *The Art Bulletin*. 68/2. 263–267.
- Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-filozófiai értekezés*. Ford. Márkus György. Budapest, Akadémiai.